

A tradição alternativa do drama alemão: Friedrich Hebbel¹ e seus precursores

Felipe Vale da Silva²

Resumo: Há um hiato na história do drama alemão entre o final do romantismo e a segunda metade do século XIX. Nesse período, o gênero da novela e do romance ganharam contribuições importantes no país para a formação do cânone do realismo; os grandes dramas da época, porém, do qual destacamos *Maria Madalena* (1844) de Friedrich Hebbel, parecem ter sido esquecidos por não se encaixar devidamente nas estéticas vigentes em seu tempo. O artigo propõe a obra como parte de uma contracorrente retoma de certas convenções dramáticas do *Sturm und Drang*, e que por meio de inovações pontuais, atualiza uma tradição crítica social praticamente esquecida na época da Restauração. Para fins de comparação, analisou-se a peça de Schiller *Intriga e Amor* (1784), levando em conta os paralelos e diferenças das crises vividas por sua protagonista, Louise Miller, e a Lara de *Maria Madalena*. Conclui-se que Hebbel ampliou algo que, em Schiller, era apenas uma tragédia amorosa e conflito pessoal entre burgueses e nobres para fazer construir um diagnóstico das condições da pequena burguesia na era da Restauração.

Palavras-chave: Friedrich Hebbel. *Sturm und Drang*. Realismo poético. Tragédia Burguesa. Drama social.

Introdução

Sturm und Drang, também conhecido como Tempestade e Ímpeto, tornou-se um referencial amplamente reconhecido nos estudos literários. O fato de teóricos recentes terem deixado de traduzir o nome, citando-o diretamente do original, implica não somente a difusão do conceito, como também do fato de ele ser uma contribuição única dos alemães para a cultura universal que, apesar de sua vida curta, preparou terreno para os romantismos e para os modernismos, além de determinar os rumos da dramaturgia posterior de modo significativo.

O *Sturm und Drang* teve, de fato, popularidade bem mais restrita na época em que vigorou, de meados de 1765 a 1785, do que tem nos dias atuais. Ele passou a se quadrar melhor nas sensibilidades de leitores uma vez que as vanguardas do século XX vieram e, com elas, um longo processo de quebra de paradigmas da expressão artística decorreu. Peças e textos teóricos do movimento voltaram a ser traduzidos e discutidos nas últimas décadas. E há uma razão simples para tal: após a experiência do modernismo, o *Sturm und Drang* assume o

¹ Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) nasceu em Wesselburen, atual estado de Schleswig-Holstein, e viveu na penúria até ser descoberto por um grupo de poloneses entusiastas do teatro na cidade de Viena, a então grande capital da ópera e teatro em língua alemã. É autor da versão teatral mais encenada de *Os Nibelungos* e um dos introdutores do conto na Alemanha. Terminou ofuscado por seus pupilos mais célebres, dentre os quais Wedekind, Kafka, Ibsen, Strindberg.

² Doutor em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo, SP, SP, Brasil. E-mail: felipe.vale.silva@gmx.com.

posto de honra de um dos primeiros movimentos sistematicamente interessados em cutucar as feridas sociais, em libertar as formas literárias e estilos de vida, negando a autoridade das longevas tradições vigentes até o século XVIII. De forma historicamente autoconsciente, o movimento forneceu modelos de como a literatura pode ser escrita de modo inovador e atrativo para cada geração que a lê, atendendo seus interesses pontuais.

Todos os autores do movimento compartilham, ademais, uma certa irreverência perante o bom tom das relações societárias. Ao tratar de problemas de relacionamento entre amantes ou familiares, eles apelaram para a representação de situações particularmente violentas: mais de uma mãe solteira de peças do *Sturm und Drang* enlouquece e comete infanticídio – a exemplo do *Fausto Zero* (1772-1775), de Goethe, *A Infanticida* (1776), de Wagner – , irmãos matam irmãos – *Julius Von Tarent* (1774), de Leisewitz, *Os Bandoleiros* (1781) de Schiller, *Os Gêmeos* (1776), de Klingler – , o amante não correspondido encena um suicídio ritualístico e expia por horas antes de falecer – *Os Sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe – , e outro reage a sua frustração amorosa por meio da autocastração – *O Preceptor* (1774), de Lenz.

Infanticídio, fratricídio, suicídio, mutilação genital: todos esses são dispositivos utilizados para explorar, sob a perspectiva mais perversa possível, a natureza problemática de relações sociais e familiares (ARNOLD, 1980, p. 44). A mensagem daquela geração de escritores parece se traduzir deste modo: toda interação humana foi impossibilitada por motivos que nem as próprias personagens de seus livros são capazes ou estão dispostas a entender. Nesse universo ficcional, toda instituição social traz marcas de tirania: pais seriam os tiranos de seus filhos, maridos os de suas esposas, tutores os de seus pupilos e vice-versa (SILVA, 2016, p. 83). E essa foi uma mensagem proposta justo em uma era de otimismo generalizado, a era do Iluminismo, em que intelectuais se valiam de suas teorias e livros para discutir a libertação do ser humano, formas mais brandas de governo, projetos visando garantir o bem-estar civil – tudo sob a ideia fixa de que o universo é coordenado por uma ordem racional, coerente, e a marcha da humanidade a guiaria a um estado de perfectibilidade.

Em épocas como aquela, o *Sturm und Drang* foi e sempre será um corpo estranho. Isso não impediu que a partir dele se formasse um repertório de temas e convenções dramatúrgicas a ser reapropriado por virtualmente todos os movimentos artísticos em que o conformismo da maioria mascara um estado de crise sentido por um grupo pequeno de indivíduos. Na era da Restauração e após o fracasso de diversas revoluções sociais na Alemanha, exílio ou

silenciamento de boa parte dos escritores do *Vormärz*,³ foram Christian Grabbe (1801-1836), Georg Büchner (1813-1837) e Friedrich Hebbel (1813-1863) que voltaram os olhos para a década de 1770, encontrando ali uma tradição crítica e dramática que valia a pena ser resgatada. O mesmo ocorreu no caso de Brecht (1898-1956) ao revisitar uma peça de Lenz nos anos iniciais da Segunda Guerra Mundial. Cada um desses casos de reapropriação contém sua própria complexidade e merece ser estudado à parte; no presente artigo isolaremos a peça mais conhecida e mas ignorada no mundo lusófono de Hebbel, *Maria Madalena* (1844).

E aqui justifico essa escolha: após os últimos suspiros do drama neoclássico, esperou-se muito tempo até que um dramaturgo significativo surgisse na Alemanha. Ali, Büchner e Grabbe eram completos desconhecidos (JANSEN, 1982, p.181). O próprio Heinrich Heine (1797-1856), já exilado em França após ter seus livros banidos na própria terra natal, praticamente dedicou-se a escrever sobre suas viagens e a dedicar sátiras à pequenez da vida política e cultural alemã. Isso até descobrir *Maria Madalena*. Heine admirava a obra e expressava para terceiros que Hebbel era o escritor contemporâneo mais importante da Alemanha, e que mal conseguia entender como uma peça assim ainda podia ser produzida (MATTHIESEN, 1970, p. 65).⁴ Produzida e publicada, acima de tudo; esse não é um juízo descabido por parte de Heine, visto que alguns anos antes ele viu as obras de cada um de seus companheiros serem proibidas da noite para o dia sob a acusação de serem pornográficas ou avessas ao bom espírito alemão, tudo por força de um decreto governamental da Confederação Germânica.⁵

Da época em que iniciou a composição de *Maria Madalena* até seu término em 1844 sobram registros que atestam o contato de seu autor com obras de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) e Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831). O mesmo vale para

³O *Vormärz* (Pré-março) é um período da história da literatura exclusivamente alemão. Ele é um dos poucos cujo nascimento podemos apontar com exatidão o Congresso de Viena em 1815. Com o Congresso, inicia-se a restauração da configuração sócio-política prévia à Revolução Francesa de 1789 e às reformas napoleônicas pela Europa; trata-se de um momento de conservadorismo, fervor nacionalista e censura. Uma vez que a Restauração é aplicada, um grupo de autores socialdemocratas e comunistas passa a produzir literatura engajada, em tom quase jornalístico, e esta é a literatura do *Vormärz*. O movimento foi suprimido por decreto do governo em dezembro de 1835, como mencionaremos mais para frente neste artigo.

⁴ Esta e todas as traduções daqui em diante são de minha responsabilidade. No original consta: *Heine bewunderte das Werk und äußerte sich gegen Dritte, Hebbel sei der bedeutendste gegenwärtige Dichter deutscher Sprache, er verstehe nicht, wie ein solches Stück noch entstehen könne.*

⁵ Ver Kopelew (1981, p. 264 et seq). O documento oficial de proibição da Jovem Alemanha, lavrado a 10 de dezembro de 1835, foi resgatado por Wolfgang Fricke e disponibilizado em linha (ver VERBOT DER SCHRIFTEN DES »JUNGEN DEUTSCHLAND«, 1835 nas referências bibliográficas).

registros indicativos de suas intenções de reformar o drama alemão; um ano antes, no ensaio *Minha visão sobre o drama!*, Hebbel é categórico:

Perguntemo-nos agora: que relação o drama tem com a história e em que medida ele necessita ser histórico?

Creio que até onde ele já é em si mesmo história, até onde a arte pode contar como a forma mais elevada de escrita histórica, uma vez que é incapaz de representar os processos vitais mais gloriosos e significativos sem que simultaneamente revele crises históricas decisivas que a evocam e condicionam, além do afrouxamento ou consolidação gradual das formas de religiosidade e política no mundo, assim como os principais elementos que conduzem e representam a cultura como um todo. Em uma palavra: [uma obra é histórica] uma vez que representa a atmosfera das épocas (HEBBEL, 1965, p. 546).⁶

Daí fica a implicação: alguém que não entende as urgências de seu próprio contexto histórico não merece o título de um grande dramaturgo. Em demais textos teóricos, Hebbel chega a afirmar que nem todo período tem abertura para uma grande dramaturgia. Somente ãem tempos de crise, de fraturas dialéticas da história, o drama tem seu lugar ã quando a visão de mundo dominante está sendo destruída e suplantada por uma nova ã (JANSEN, 1982, p. 181).⁷ Assim, Shakespeare só encontrou seu espaço por viver em uma época de transição da visão de mundo orientada pelo divino e pela comunidade para a era moderna da subjetividade; o próprio Hebbel, por sua vez, encarava-se como portador da missão de expressar a crise das instituições numa época de derrocada dos valores burgueses, da orientação da vida pela família, dinheiro e status social. Iniciar sua reforma o forçava a repensar o conformismo de seus contemporâneos, mas também de reformular a abordagem bombástica do *Sturm und Drang* com as quais ele vinha se ocupando. Desse modo, fica um adendo de que, se a tese deste artigo é correta e Hebbel é o grande herdeiro do *Sturm und Drang* no século XIX, devemos levar em conta quão inovador ele foi.

⁶ *Es fragt sich nun: in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte und inwiefern muß es historisch sein? / Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtsschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen.*

⁷ *In Krisenzeiten, den dialektischen Brüchen der Geschichte, habe das Drama seinen Ort [...] ã wenn die herrschende Weltanschauung zerstört und durch eine neue abgelöst wird.*

–O que teria acontecido se Louise engravidasse? Paralelos entre *Maria Madalena* e o *Sturm und Drang*

Um filho aparentemente comete um roubo. Sua mãe morre em decorrência disso. A filha carrega uma criança fora do casamento, e por isso se afoga. O pai, um monumento tirânico da decência, diz não entender mais o mundo. Uma família burguesa destrói a si própria (resenha de Friedrich Luft de uma montagem de *Maria Madalena* para o *Die Welt*, edição de 02.abr.1966).⁸

Em termos bem concisos, é o que se passa em *Maria Madalena*: um breve contato com seu roteiro nos revela tanto a presença de resoluções desesperadas próprias de personagens do *Sturm und Drang*, quanto o enfoque no ambiente familiar caótico em que a ação de cada um de seus membros altera a vida do outro, levando todos, por fim, à destruição.

Desenvolvamos alguns dos temas apontados acima: a cena de abertura apresenta a protagonista Klara, filha exemplar do mestre marceneiro Anton, velando pela mãe há muito doente. Esta, logo que começa a recobrar sua saúde, retira um antigo vestido de casamento do armário para se lembrar de seus tempos de juventude:

E não é que me sinto saudável e forte novamente? O Senhor não me chamou somente para que eu pudesse ver que meu vestido ainda não está imaculado e puro? Além disso, Ele não me tirou dos braços da morte, dando-me prazo para eu me enfeitar para o nosso casamento celestial? [...] Por isso, hoje, em que tomarei a sagrada comunhão, estou usando este vestido. Eu o vesti no dia em que tomei as melhores e mais sagradas decisões de minha vida. Quero que ele me lembre daquelas que ainda não levei a cabo! (I-1, p. 332).⁹

Klara faz de tudo para afastar os pensamentos mórbidos da mãe, que conta com a morte próxima e utiliza seus últimos momentos para tentar acertar a vida dos dois filhos. A doente pretende ver a filha casada o mais rápido possível com Leonhard, um bom partido que ainda não foi capaz de desposá-la por falta de estabilidade financeira, e espera que o filho Karl, um libertino, se arranje na vida. Na cena seguinte, o próprio Karl passa em casa e, em vez de se alegrar com a recuperação da mãe, tenta tirar-lhe algum dinheiro.

⁸ "Ein Sohn soll gestohlen haben. Darüber stirbt die Mutter. Die Tochter kriegt ein Kind. Sie geht ins Wasser. Der Vater, ein tyrannisches Monument der Ehrsamkeit, versteht darob die Welt nicht mehr. Eine Bürgerfamilie hat sich selbst ausgerettet". Trecho citado por JANSEN, 1982, p. 186 e ligeiramente adaptado.

⁹ Esta e todas as citações futuras de *Maria Madalena* partem da edição de Munique das obras do autor (HEBBEL, 1963). O número em romano se refere ao ato, e o arábico, à cena em que o trecho se encontra. No original consta: "Steh ich denn nicht gesund und kräftig wieder da? Hat der Herr mich nicht bloß gerufen, damit ich erkennen mögte, daß mein Feierkleid noch nicht fleckenlos und rein ist, und hat er mich nicht an der Pforte des Grabes wieder umkehren lassen, und mir Frist gegeben, mich zu schmücken für die himmlische Hochzeit? [í] Darum habe ich heute, da ich zum heiligen Abendmahl gehe, dies Gewand angelegt. Ich trug es den Tag, wo ich die frömmsten und besten Vorsätze meines Lebens faßte. Es soll mich an die mahnen, die ich noch nicht gehalten habe!"

MÃE: Não tenho qualquer dinheiro que não seja para manter a casa.

KARL: Me dê uma parte dele! Não vou reclamar se você assar panquecas mais finas nas próximas duas semanas. Isso acontecia muito! Eu sei bem disso! Quando a senhora estava poupando dinheiro para o vestido branco de Klara, passamos um mês sem nada gostoso para pôr na mesa. Eu fazia vistas grossas, mas sabia muito bem que um novo lenço de cabeça, ou qualquer quitute estava a caminho. Então me deixe, ainda que uma só vez, tirar algum lucro disso! (I-2, p. 332)¹⁰

Com isso, já nas cenas iniciais, muito da personalidade dos três está delineada. Klara é a boa moça virtuosa, a preferida da família, que assume o papel de cuidadora do lar até que alguém decida desposá-la. A mãe é bondosa com ambos os filhos, por vezes de modo excessivo; seu amor materno, por mais legítimo que seja, tornou-a condescendente em relação a Karl, que hoje gasta todo o dinheiro que recebe em jogo e bebida. Isso ela mesma reconhece: *Se eu tivesse negado o torrão de açúcar antigamente, será mesmo que ele pediria um florim hoje? Isso me machuca constantemente!* (I-3, p. 333).¹¹ Quanto à filha, há certa pressão para que se case logo com Leonhard, um pretendente ao cargo de *Kassierer* (um tesoureiro do poder executivo local), algo que Klara aceita meio contrafeita. Desde o início fica sugerido que Leonhard é um homem cheio de caprichos e não de todo agradável, como o seguinte trecho mostra:

MÃE: Vocês estão brigados? Caso contrário, pode ser até que eu o aguente. Ele é tão composto! Se ele fosse alguma coisa na vida! Na minha época ele não poderia esperar muito, pois os cavalheiros competiam por uma vaga de escrevente como os aleijados competem por suas muletas, pois que eram raras. Até gente mais humilde como nós podia dar-lhe o que fazer (I-3, p. 334).¹²

Ele não é só cheio de caprichos como, na primeira chance que tem, trocará Klara pela sobrinha ricado burgomestre, uma mulher que ele satiriza, mas para quem carrega motivos

¹⁰ §MUTTER. *Ich habe kein Geld, als was zur Haushaltung gehört. / KARL. Gib nur immer davon her! Ich will nicht murren, wenn du die Eierkuchen vierzehn Tage lang etwas magerer bäckst. So hast du schon oft gemacht! Ich weiß das wohl! Als für Klaras weißes Kleid gespart wurde, da kam Monate lang nichts Leckeres auf den Tisch. Ich drückte die Augen zu, aber ich wußte recht gut, daß ein neuer Kopfputz, oder ein anderes Fahnenstück auf dem Wege war. Laß mich denn auch einmal davon profitieren!*õ

¹¹ §Ob er den Gulden wirklich nicht fordern würde, wenn ich ihm das Stück Zucker abgeschlagen hätte? Das peinigt mich oft!õ

¹² §MUTTER. *Schmolzt ihr miteinander? Ich mag ihn sonst wohl leiden, er ist so gesetzt! Wenn er nur erst etwas wäre! Zu meiner Zeit hätt er nicht lange warten dürfen, da rissen die Herren sich um einen geschickten Schreiber, wie die Lahmen um die Krücke, denn sie waren selten. Auch wir geringeren Leute konnten ihn brauchen.*õ

ulteriores, como veremos. Uma vez que Leonhard consegue o cargo desejado por meio de trapaça, ele se apressa à casa da pretendente para pedir-lhe a mão em casamento.

Aqui estamos falando de uma cidade pequena em que os boatos correm rapidamente; mal Leonhard pisa na casa do marceneiro, é recebido por um *õBom dia, senhor tesoureiro!õ* (I-5, p. 340).¹³ Quem o diz é Anton, pai de Klara, que já ouvira da nomeação na noite anterior. A conversa dos dois é longa; Anton reclama da devassidão do filho e da arrogância da nova geração, dando a entender que espera algo diverso de seu futuro genro. O primeiro grande conflito da peça surge após Anton declarar não ter nenhum dote para dar à filha, pois ajudou um amigo em dificuldades há pouco tempo. Leonhard, meio contrafeito, se senta de lado e lê o jornal do dia. Ao ser questionado a respeito das novidades do dia pelo futuro sogro, que não sabe ler, ele explica:

LEONHARD: A polícia divulgou um roubo de joias. Muito estranho. Vê-se aí que, apesar dos tempos ruins, ainda há gente vivendo entre nós que possuem joias.

MESTRE ANTON: Um roubo de joias? Das joias de quem?

LEONHARD: Do comerciante Wolfram!

MESTRE ANTON: Do ô impossível! Meu Karl poliu uma escrivaninha dele há alguns dias.

LEONHARD: E sumiu da escrivaninha, isso mesmo!

MÃE (*ao mestre Anton*): Deus perdoe o que disse! (I-6, p. 349)¹⁴

A partir daí tudo segue o encadeamento esperado. Karl é acusado do roubo por ser figura malvista naquela comunidade, além de estar no lugar errado, na hora errada. Adam, um oficial da polícia local que nutre um profundo desprezo por Anton devido a uma rixa antiga, faz questão de humilhar a família, invadir e vasculhar a casa em busca dos bens desviados. Isso leva a mãe, já debilitada, a ter um ataque de nervos e morrer subitamente. Leonhard, assistindo a tudo, foge o mais rápido possível e envia uma carta a Klara desmanchando o noivado. Agora que possui um cargo público, ele alega, não é adequado manter quaisquer relações com uma família de status manchado.

A sucessão vertiginosa de infortúnios, mais uma vez comum às peças do *Sturm und Drang*, decorre no espaço de duas cenas (I-6 a I-7), o que equivale a uns poucos minutos de

¹³ *õGuten Morgen, Herr Kassierer!õ*

¹⁴ *õLEONHARD. Die Polizei macht einen Juwelen-Diebstahl bekannt. Wunderbar genug. Man sieht daraus, daß trotz der schlechten Zeiten noch immer Leute unter uns leben, die Juwelen besitzen. / MEISTER ANTON. Ein Juwelen-Diebstahl? Bei wem? / LEONHARD. Beim Kaufmann Wolfram! / MEISTER ANTON. Bei - Unmöglich! Da hat mein Karl vor ein paar Tagen einen Sekretär poliert! / LEONHARD. Aus dem Sekretär verschwunden, richtig! / MUTTER (zu Meister Anton). Vergebe dir Gott dies Wort!õ*

tempo de encenação. E aqui não se tratam de acasos. Com exceção da morte súbita da mãe de Klara, a reação de cada uma das personagens é coerente com seus objetivos pessoais. O oficial de polícia busca a vingança de uma ofensa passada (como Klara explica em II-3 ao comerciante Wolfram, p. 360); Leonhard é um profissional sem escrúpulos que, seguindo a lógica da competição, trapaceou para adquirir seu cargo e agora não ameaçaria sua face social por nada. Em decorrência de sua sede por ascensão social, logo descobrimos que ele passou a ter acesso ao círculo familiar do burgomestre local, seu patrão, e usou a chance para arrumar uma esposa com um dote. Algo que Klara não é capaz de prover-lhe.

Jansen (1982, p. 188) interpreta Leonhard como uma primeira inovação das convenções da tragédia burguesa. Ele não é propriamente o canalha típico, radicalmente mal-intencionado que hostiliza mocinhas indefesas tal qual Wurm manipula Louise em *Intriga e Amor*, de Schiller. Leonhard, em outras palavras, não é produto do universo dramático, mas uma parte necessária da sociedade, plenamente coerente com os valores sociais retratados por Hebbel no drama. Em uma carta, este justifica: “Leonhard não é de forma alguma repugnante pois é ingênuo. Irritamo-nos não com ele, mas com Deus por tê-lo criado”.¹⁵ Ele é ingênuo uma vez que é retratado como um jovem idealista, de fato sem muita coisa na cabeça, na árdua luta pela subsistência. Ele age em conformidade com os códigos comportamentais burgueses onde a reputação e a criação de um nome têm valor absoluto – algo, afinal, que o próprio mestre Anton exige de um futuro genro – e, seguindo um tal imperativo às últimas consequências, sente-se justificado a abandonar Klara. Ele até mesmo age conforme a lei para desmanchar o vínculo com a moça, aguardando uma réplica de sua carta por uma semana antes de marcar um novo casamento.¹⁶ Obviamente, ele é reprovável por esperar uma resposta imediata de alguém que encara a morte recente da mãe e o encarceramento do irmão. Contudo, à primeira vista, ele sairá da situação com um futuro promissor à frente. “A sociedade não só o tolera, como o carimba com seu selo de aprovação oficial” (CAMPBELL, 1919, p. 100).¹⁷

¹⁵ Carta a Elise Lensing, de 05.dez.1843 (HEBBEL, 1905, p. 342-343). No original: “Leonhard [ist] durchaus nicht widerwärtig [...], da er naiv sei. [í] Man ärgert nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat”.

¹⁶ Essa informação está algo velada no diálogo entre Leonhard e Klara em III-4, p. 370-371: “durante esses oito dias entrei em um novo relacionamento. Eu tinha todo o direito, já que você não objetou à minha carta enquanto era devido. Eu estava tranquilo tanto em minha consciência, quanto perante a lei.” De um ponto de vista jurídico, o noivado naquele contexto só poderia ser desarranjado por meio de consenso entre as duas partes envolvidas. O silêncio de Klara, alguém que não entende nada do aparato judicial em vigor, torna Leonhard livre para contrair casamento com a sobrinha rica de seu patrão.

¹⁷ “Society not only tolerates him, but stamps him with official approval.”

E eis a primeira formulação da perversidade do destino, como Hebbel a retrata: Klara espera pela ascensão do noivo para poder se casar; quando esta ocorre, o próprio encontra meios de arrumar uma mulher condizente com sua nova posição social. Muito diferente do que se passa nas peças do *Sturm und Drang* (voltemos a *Intriga e Amor* de Schiller), não são mais os nobres os opressores da gente simples.

Para fins de comparação, detenhamo-nos por um instante no relacionamento malogrado retratado na peça em questão entre a burguesa Louise Miller e o nobre Ferdinand von Walter, filho do presidente do Conselho de Ministros de Württemberg. Schiller inicia a trama com um quadro idílico: Louise é a pureza em pessoa, mas ao voltar da missa encontra os pais discutindo sobre seu relacionamento com um membro da nobreza. A mãe está interessada na potencial escalada social da filha e faz de tudo para favorecer a entrada do amante em seu lar; o pai, em contrapartida, é representante da burguesia orgulhosa e pouco afeita a se curvar perante as autoridades. É ele quem se oporá durante os atos I e II à aproximação daquele elemento estranho a seu ambiente. À filha, só resta especulara cerca da possibilidade de um casamento com o homem que ama õquando as barreiras que nos separam vierem abaixo... quando nos despojarmos de todos esses odiosos disfarces sociais... e as pessoas passarem a ser nada além de pessoasõ (I-3, p. 20).¹⁸ Aqui encontramos, poucos anos antes da Revolução Francesa, o credo antiestamental que caracteriza o pensamento do jovem Schiller.

De forma que beira a artificialidade, o dramaturgo faz questão de dotar a ambos os namorados de ampla consciência política. Seus gracejos amorosos são entrecortados por comentários como õFerdinand! Se você soubesse que impressão esse belo linguajar causa nesta jovem burguesaõ. (I-4, p. 21) ou ainda pela declaração lisonjeira por parte do rapaz: õVejam os meus títulos de nobreza, eles são mais antigos do que o esquema [que Deus traçou] para o universo sempiterno?õ (I-4, p. 22).¹⁹ Tudo isso é parte do código utilizado pelos namorados com o fim de sondar as intenções mútuas, a liberalidade de suas posições políticas, visando que daí se firme um acordo recíproco onde o amor transcende convenções societárias. Mais tarde, quando Louise tem sua casa invadida pelas autoridades e é questionada sobre desde quando conhece o filho do presidente do conselho, ela responde: õUma tal coisa eu nunca

¹⁸ õ[í] wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen ô wenn von uns abspringen all die verhaßte Hülsen des Standes ô Menschen nur Menschen sindõ.

¹⁹ õFerdinand! Daß du doch wüßtest, wie schön in diese Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt ô ", şLaß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall?õ

inquiri. Mas o Ferdinand von Walter, este me faz visitas desde novembro ö (II-6, p. 55).²⁰ Isto é: ela, como boa heroína do *Sturm und Drang*, não vê o herdeiro de um alto oficial, mas o enxerga tal qual um indivíduo, despreziosamente.

Meio resignada, Louise aspira por um mundo sem barreiras sociais entre nobres e plebeus, contando com um desdobramento favorável dos eventos. Um tal desdobramento, porém, nunca vem. Para além da residência dos Miller e das cenas de galanteio, lemos como o pai de Ferdinand se esforça para arranjar um casamento entre seu herdeiro e outra nobre, uma inglesa má afamada na corte. Essa decisão cooperará para a completa destruição de todos os envolvidos.

A reviravolta ocorre no ato II, cena 6, quando o presidente do conselho adentra a casa simples dos Miller em busca do filho. E logo começa um escândalo envolvendo ambas as famílias, ao qual Erich Auerbach (2011) dedicou o famoso capítulo de *Mimesis*; aqui o presidente comete o erro crasso de destratar Louise na frente do pai. Ela é questionada se foi õpaga em espécieö ou se se contentou só com a atuação sexual do jovem cavaleiro. Ferdinand se exaspera contra o pai, pede-lhe explicações por um tal comportamento e é obrigado a ouvir, na frente de todos, uma das frases célebres da peça: õEngraçada, a sua exigência! O pai tem que respeitar a puta de seu filho!ö (II-6, p. 56).²¹

O músico Miller, o protótipo do burguês orgulhoso, vai à frente e expulsa o intruso de sua casa. Ao fazê-lo, está assinada sua sentença: o presidente fará tudo para destruí-lo, mandando-o para a cadeia por desacato e garantindo que ele permaneça encarcerado. A partir daí o secretário Wurm (em alemão, -vermeø -criatura rastejanteø) fará o papel de maquinador de uma série de intrigas; Louise é forçada a escrever uma carta por ele recitada que mancharia de vez sua imagem perante o amado, mas garantiria a liberdade de seu pai. Mais uma vez, como é comum a peças do *Sturm und Drang*, a peça termina com um suicídio duplo, envenenamento, algumas punhaladas e a mais completa confusão.

Façamos um balanço aqui. É evidente a divisão das personagens desse melodrama em dois grupos bem definidos: as completamente vis e as bem-intencionadas. Os motivos do presidente, de Wurm ou de qualquer membro da corte, exceto Ferdinand, são mesquinhos, atendem às necessidades da nobreza por paixões turbulentas e pela intriga antecipada, desde o título da obra. Louise, seu amado e familiares agem por amor; os Milller são como os

²⁰ õDiesem habe ich nie nachgefragt. Ferdinand von Walter besucht mich seit dem Novemberö.

²¹ õEine lustige Zumutung! Der Vater soll die Hure des Sohns respektieren.ö

burgueses de Lessing e Richardson, que só se metem onde são chamados e cuidam do que é seu, mas no mundo de extremos do *Sturm und Drang*, eles estão sendo constantemente espreitados pelo elemento maligno. No melhor espírito iluminista de denúncia, Schiller deixa bem clara sua opinião sobre o fenômeno político do absolutismo de pequeno Estado (AUERBACH, 2011, p. 390); a estrutura social da Württemberg que lhe é contemporânea dá abertura a toda a sorte de abusos semelhantes àqueles retratados no universo dramático. Os direitos básicos que constituições republicanas, desde o século XVIII, vêm conquistado o poder garantido a cada cidadão de determinar a própria vida e buscar a própria felicidade, casar com quem bem se entender, ser soberano em seu próprio lar, como o músico Miller fez, etc são postos como elementares, constitutivos de um estado ideal de coexistência que dura até que os nobres pisam em palco. A partir daí tudo vai abaixo.

Nessa chave Friedrich Engels elegeu a peça como o primeiro drama de tendência político da Alemanha; Franz Mehring foi mais longe e concedeu-lhe o título de o mais revolucionário drama de nossa literatura clássica (citados por GROBE, 1999, p. 149 e 151, respectivamente).²² O último juízo é contestável; Schiller está longe de ser um caso isolado ao expor a realidade abusiva das cortes no drama alemão. Lessing, Goethe e tantos outros escreveram críticas sociais parecidas, talvez até mais eficazes, mas geralmente se valendo da mesma polarização simplista que lemos em *Intriga e Amor*: de um lado os perversos, de outro os virtuosos.²³ Tampouco nas peças destes há uma solução prática para as mazelas sociais; seguindo a tendência do *Sturm und Drang*, temos aqui uma literatura que não lança propostas, mas que debate (LUSERKE, 2010, p. 12),²⁴ não sem antes intensificar à última potência a gravidade dos problemas tematizados. Sua imagem final, assim, não provê a seus espectadores nada além de uma indignação e certa esperança resignada por uma realidade melhor ou, como lemos abaixo, pela atuação da justiça divina. O movimento parece aceitar sua derrota perante o mundo corrompido (cf. SILVA, 2016, p. 124; LUSERKE, 2010, p. 104).

Como a infeliz mordida por um verme [*Wurm*] não pode ser reprimida por, em meio ao terror e aversão, romper as próprias veias para que o sangue envenenado flua mais rápido, talvez Deus em sua eterna graça terá piedade ao olhar-me e ver o que você fez (III-4, p.

²² [í] *das erste deutsche politische Tendenzdrama, [das] revolutionärste Drama unserer klassischen Literatur*.

²³ Compare com *Emilia Galotti* (1772) e *Samuel Henzi* (1753), de Lessing, além de *Götz von Berlichingen* (1773), *Egmont* (1788), *Os Revoltados* (1793), *A Filha Natural* (1803), de Goethe.

²⁴ [Sturm und Drang ist Literatur], *die nicht Vorschläge macht, sondern sich wehrt*.

372).²⁵ Esta frase caberia bem numa declaração final de Louise para Wurm, mas é aquilo que a protagonista de *Maria Madalena*, Klara, diz ao antigo namorado Leonhard, após confrontá-lo e implorar que ele a despose. A resignação liga ambas, mas, voltando a Hebbel, ressaltemos quão distintos são os seus problemas: ela não apela por amor ou intriga, mas porque se descobriu grávida de Leonhard. Klara o compara a um verme (*Wurm*) que a pica, embora muito provavelmente não o faça em referência ao célebre vilão de Schiller. No alemão coloquial da época, o termo se estendia a qualquer ser rastejante, e uma tal acepção se repete em demais obras de Hebbel quando em referência à serpente mítica do Jardim do Éden (cf. PÖRNBACHER, 1974, p. 26; GROßE, 1999, p. 166).

De qualquer forma, é possível compararmos a situação das duas heroínas de inúmeras formas. Em primeiro lugar, a gravidade de seus problemas é distinta. Louise vai à ruína por questões evidentes de intolerância, mas também por persistir em seu amor proibido. Ferdinand e ela são verdadeiros demais com os próprios sentimentos para conseguir imaginar a vida separados. Aqui reside um aspecto melodramático acentuado em *Amor e Intriga*. Klara, em contrapartida, mal tem chance para pensar no que de fato deseja. Ela nem pode fugir, nem se resignar, vendo-se abandonada no mesmo dia em que a mãe falece, o irmão é preso e a honra do pai é manchada. Para intensificar sua crise, o pai passa a se portar com rigidez crescente. Em uma conversa casual na mesa de almoço, ele vocifera:

Seu irmão é o pior dos filhos; seja a melhor das filhas! Estou exposto aos olhos do mundo como um falido imprestável [...] Seja você uma mulher como sua mãe para então dizerem: O garoto se desviou não por causa dos pais, pois a filha trilhou o caminho correto, excedendo todos os outros. (Com terrível frieza.) E então farei minha parte; tornarei as coisas mais fáceis para você do que para o restante. No instante em que eu ver seja lá quem for apontando-lhe o dedo, vou (com um movimento ao longo do pescoço) me barbear, isso eu juro, só que cortar um pouco mais do que a barba (II-1, p. 355).²⁶

²⁵ *šwie der Unglückliche, den ein Wurm gestochen hat, nicht gescholten wird, wenn er sich in Schauer und Ekel die Adern öffnet, damit das vergiftete Leben schnell ausströmen kann, so wird die ewige Gnade sich vielleicht auch mein erbarmen [sic. Erbarmen], wenn sie dich ansieht, und mich, was du aus mir gemacht hast [í]?ö*

²⁶ *š[í] dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter! Wie ein nichtswürdiger Bankrottierer steh ich vor dem Angesicht der Welt, [...] Werde du ein Weib, wie deine Mutter war, dann wird man sprechen: an den Eltern hats nicht gelegen, daß der Bube abseits ging, denn die Tochter wandelt den rechten Weg, und ist allen andern voraus. (Mit schrecklicher Kälte.) Und ich will das meinige dazu tun, ich will dir die Sache leichter machen, als den übrigen. In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auch auf dich mit Fingern zeigt, werd ich - (Mit einer Bewegung an den Hals.) mich rasieren, und dann, das schwör ich dir zu, rasier ich den ganzen Kerl weg, [...]".*

Repetidamente Anton voltará a ameaçar suicidar-se caso a filha o desonre, seja como for. Sua presença se torna tirânica na medida em que ele, por excesso de zelo ou impertinência, constantemente lembre Klara do fato. Se ela não come, ele pergunta se é devido a algum peso na consciência; daí em diante observa-se o declínio gradual da sanidade de sua filha, que a levará a um suicídio delirante no poço perto de casa (cena III-11). Após a morte da esposa não lhe resta nada a fazer no mundo senão assombrar a filha, repetindo as mesmas convicções que ele, como escravo da honra, traz consigo (cf. JANSEN, 1982, p. 184).

A figuração de Klara parece partir da pergunta *O que teria acontecido se Louise Miller engravidasse?*²⁷ e, ademais, à sua tragédia de orgulho ferido se unissem todas as pressões sociais que recaíam sobre mães solteiras na Alemanha de 1840. Nesse sentido a peça de Hebbel é uma inovação da dramaturgia do *Sturm und Drang*; ela localiza magistralmente as crises das personagens ficcionais e as ancoras a tensões presentes na realidade.

Hebbel localiza, digamos assim, elementos da perversidade vistos na ação de vilões excepcionais do *Sturm und Drang* na própria lógica da vida de homens e mulheres comuns. O drama burguês é tradicionalmente um órgão de emancipação, de crítica feroz contra o lado dos nobres e se volta contra a própria burguesia (GUTHKE, 2006, p. 131). Pela primeira vez na tradição dramática alemã, a pequena burguesia aparece; mesmo em Lessing, as personagens eram parte de um segmento da burguesia mercantil com acesso à educação e que historicamente foi capaz de se emancipar e fazer fortuna (ROCHOW, 1999, p. 212). Mesmo o músico Miller de *Amor e Intriga* não era um artista qualquer; ele era um *Stadt Musikant*, com um lugar garantido na ordem de guildas da cidade. Já o mestre carpinteiro Anton é um homem analfabeto, embrutecido, vivendo um contexto muito diferente daquele do heroico final do século XVIII, a era da Revolução Francesa e da Independência dos Estados Unidos. Em meados da década de 1840, o conflito estava instalado igualmente dentro da própria classe burguesa, entre investidores e prestadores de serviço, entre alta e pequena burguesia. Isso forçava Hebbel a atualizar o quadro de conflitos dramáticos, uma vez que retratar o burguês como vítima e perpetuador de pureza moral tornou-se algo tendencioso e no mínimo um gesto de mau gosto. (SILVA, 2016, p. 69; ver também ROCHOW, 1999, p. 204 et seq.) Por isso, as personagens que transitam por esse mundo não são heroicas. Não é necessário que julguemos as partes envolvidas; cada qual tem suas limitações, mas também suas razões para agir como

²⁷ Devo os créditos dessa formulação a Hayo Matthiesen (1970, p. 68) em sua leitura da crise de Klara a partir da questão parecida: *“E se Lotte [dos sofrimentos do jovem Werther] ficasse grávida?”*

o fazem. Perversos são os valores que as guiam, antes de tudo. O vilão desaparece, e todos estão igualmente certos e igualmente errados (CAMPBELL, 1919, p. 94; ver também STEINHAUER, 1949, p. 184).²⁸

Karl, apesar de passar metade da peça encarcerado, é o crítico mais lúcido da constrição daquele ambiente. Após passar algum tempo na cadeia, sua inocência é comprovada. Ele volta para casa certa noite para encontrá-la vazia. Por força do hábito, ele grita o nome da mãe já falecida, percebe a gafe e tem um momento de esclarecimento: sempre a força do hábito, os costumes adquiridos, definem e definirão o modo como todos naquele lar se comportam, tal qual uma força sobrenatural (ver cena III-7). Ao gritar o nome da morta, também ele dá mostras de estar submetido a uma tal força. Cada detalhe da casa, após isso, torna-se perturbador. O acendedor ainda está no lugar antigo. Aposto que temos aqui na casa duas cópias dos dez mandamentos. O chapéu fica no terceiro prego, não no quarto! Às nove e meia espera-se que estejamos cansados! (III-7, p. 374).²⁹ Estes parecem dados sem importância. Mas logo Karl reconhece que, em termos humanos, invariavelmente aquela exatidão vira pedantismo; a austeridade vira sovinice; a religiosidade vira hipocrisia (STEINHAUER, 1949, p. 192).³⁰ É o que sua experiência de vida lhe mostrou: as regras societárias, criadas em prol dos indivíduos e visando a organização da vida conjunta, esvaziaram-se, passando a tolher-lhes a felicidade.

Karl o reconhece, sabendo que ele também é um sintoma dessa sociedade. Sua oposição não vem da força de caráter de um revolucionário social, mas da fraqueza de caráter de um pequeno burguês (JANSEN, 1982, p. 193).³¹ Ele é a ovelha negra necessária, alguém em quem se põe a culpa. Sua única saída é fugir, não arrumar qualquer coisa. Para sua contradição, o mesmo que vocifera ideais de liberdade é quem passa metade da peça na cadeia. Seu caráter devasso o torna um alvo fácil, e ele parece gostar dessa imagem. A fuga de Klara, igualmente, é uma forma de autodestruição: seu suicídio não resolve nada, nem para o pai, nem para futuras mães solteiras (ela, afinal de contas, finge ter sofrido um acidente).

O quadro em questão é repleto de exageros, uma vez que é altamente estilizado. Estamos falando de uma tragédia, e não devemos esperar soluções palpáveis para os

²⁸ *The villain disappears, and all persons are equally right and equally wrong.*

²⁹ *Das Feuerzeug ist noch auf dem alten Platz, ich wette, denn wir haben hier im Hause zwei Mal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halb zehn Uhr muß man müde sein!*

³⁰ *Genauigkeit wird zu Pedanterie, Sparsamkeit zu Geiz, Frömmigkeit zu Bigotterie.*

³¹ *[Karls Opposition] resultiert ja auch nicht aus der Charakterstärke eines Sozialrevolutionärs, sondern gerade aus der Charakterschwäche eines Kleinbürgers.*

problemas abertos. Como Wright (1946, p. 305) ressaltou, há aqui um emaranhado de conflitos pessoais, familiares, geracionais, e, mais importante, de visões de mundo. O contexto histórico retratado é mais importante do que o resto da fortuna crítica hebbeliana parece frisar. Diversos testemunhos do mestre Anton, o homem com pouca educação e assustado pelos avanços pedagógicos que a geração de seus filhos vivenciou, apontam para isso (vide seu primeiro diálogo com Leonhard, referido acima). Muito do que Anton diz pode ser indicado no que o próprio Hebbel descreve em seu texto autobiográfico tardio, *Notas sobre a minha vida: minha infância*. No trecho destacado abaixo, o autor discute a reforma educacional da região de Holstein, a qual, a partir de sua união à Confederação Germânica em 1815, passou a gozar de certos avanços antes restritos a estados mais ricos como a Prússia. Era como se os avanços da civilização prometido pelos iluministas finalmente chegassem à província:

O povo deveria ser educado a partir do berço, e superstição cortada pela raiz [...] O indivíduo não se curva mais a qualquer autoridade e ainda assim nunca penetra nas profundezas em que as complexas contradições dialéticas e dicotomias encontram sua solução. [...] O resultado foi que uma geração bem esperta veio em seguida de uma algo supersticiosa; é surpreendente como o neto se sente quando sabe que o meteoro flamejante noturno é simplesmente um composto de gases inflamáveis, enquanto seu avô vê nele o diabo tentando entrar em alguma chaminé com seu saco brilhante de moedas (HEBBEL, 1904, p. 106).³²

A mudança de tom salta aos olhos: Hebbel escreve sua autobiografia com gracejo, e sempre a partir da perspectiva da criança formada sob os ditames das ciências e filosofia modernas. A geração de Anton, em *Maria Madalena*, equivale à geração dos avós a qual o trecho menciona: a mãe de Klara se queixa repetidamente como seu analfabetismo virou, perante os filhos, motivo de gozação (cenas I-3, I-5, I-7), ao passo que Anton lamenta a mudança de atitudes perante a igreja, sobretudo (cenas I-5, II-9).

Nessa chave, a frase final da peça é significativa: „Não entendo mais este mundo!“ (III-11, p. 382).³³ Anton não sabe entender o que está acontecendo e o diz na condição de

³²„[...] das Volk sollte von der Wiege an erzogen, und der Aberglaube bis auf die letzte Wurzel ausgerottet werden [...] [Das Individuum beugt] sich keiner Autorität mehr, und doch zu der Tiefe, in der sich die geil aufschießenden dialectischen Widersprüche und Gegensätze von selbst lösen, nie hinab dringt. [...] Das Resultat war, daß auf eine etwas abergläubische Generation eine überaus superkluge folgte, denn es ist erstaunlich, wie der Enkel sich fühlt, wenn er weiß, daß ein nächtliches Feuer-Meteor bloß aus brennbaren Dünsten besteht, während der Großvater den Teufel darin erblickt, der in irgend einen Schornstein mit seinen leuchtenden Geldsäcken hinein will.“

³³„Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

porta-voz de um mundo antigo que custa a se aceitar condições modernas de convivência. Esse é um diagnóstico de uma visão de mundo e de uma classe social, não de um indivíduo isolado. Aqui temos o teatro do *social outsider*, òda gente proletária incapaz de compreender as forças socioeconômicas que atuam sobre si, ou de perceber, de controlar os impulsos psicológicos que motivam suas ações (ARNOLD, 1980, p. 48)³⁴ ò ecos dessa manobra dramaturgica veem-se também em outra obra-prima da época, o *Woyzeck* (1837) de Georg Büchner.

Considerações finais: o espaço de Hebbel na história da literatura alemã

Num nível pessoal, Hebbel era convencido das importantes conquistas que a burguesia alemã vinha fazendo desde a virada do século. Apesar de sua posição favorável às revoluções de 1848 e constantes menções à dialética histórica, ele nutria certa aversão à radicalidade dos comunistas da época (MATTHIESEN, 1970, p. 64). Karl Marx (1818-1883), de quem ele ouvira falar via Arnold Ruge (1802-1880), nunca parece ter ligado para seus livros, e vice-versa. Isso não impedia de que fosse contra a grande tendência cultural da era da Restauração, o Biedermeier, movimento pautado na idealização da vida familiar e criação de uma literatura inofensiva a cerca dos pequenos prazeres da vida (JANSEN, 1982, p. 183).

Por esse motivo, é difícil encaixá-lo devidamente em qualquer movimento artístico ou corrente filosófica vigente durante sua vida. Ele já foi chamado de conservador, revolucionário, socialdemocrata; de neoclássico, romântico, realista e até moderno *avant la lettre* ò³⁵ viveu em uma era de modernização vertiginosa de sua terra natal e que culminou na tão esperada unificação do Império Alemão em 1871. Seus contemporâneos eram patriotas orgulhosos de suas instituições e de sua cultura. Não que Hebbel deixasse de reconhecer as virtudes das mesmas, mas, por fim, ele se mostrou mais inclinado a falar do mundo moldado pela lógica do capital, patriotismo e valores burgueses sem tentar mascarar seus efeitos colaterais. A progressão da *Maria Madalena*, como vimos, constitui-se como um gradual acúmulo de motivos morais, profissionais e legais que os membros de uma família articulam, e que terminam por relegar os dois filhos de Anton ò representantes da nova geração sob o

³⁴ ò[í] *working-class people [...] unable to understand the socio-economic forces working on them or to perceive or control the psychological drives that motivate their action*.

³⁵ Ver extensa documentação em PÖRNBACHER, 1974, p. 57-82; JANSEN, 1982, p. 194 et seq.

jugo da liberalidade burguesa ô à morte ou ao cárcere. Esse é um diagnóstico no mínimo indesejável para aquela época de consolidação do novo *Reich* alemão.

Todavia, o pessimismo de Hebbel deriva de uma missão declarada de apontar contradições institucionais com o fim de promover seu aperfeiçoamento (ver GUTHKE, 2006, p. 131). ãA arte que não se restringe a ser superfetação ou um mero arabesco, deve estar condicionada a seu tempoõ (prefácio de *Maria Madalena* in: HEBBEL, 1963, p. 313).³⁶ Como herdeiro de Lessing e Schiller, ele mantinha a crença em uma esfera pública dinâmica, em constante diálogo e interessada no aperfeiçoamento da sociedade; ao atualizar uma tradição mais antiga de drama para a situação de 1840, Hebbel promoveu um registro literário que promovesse uma maior compreensão da época em crise.

Nesse sentido evocamos Hebbel como um restaurador do drama alemão, membro de uma tradição alternativae transecular, que o liga tanto a Schiller quanto a Kleist, Büchner e, olhando para o futuro, aos escandinavos Ibsen e Strindberg. Em grande medida, membros dessa tradição mostraram-se menos interessados em seguir gostos estéticos de suas épocas do que em se reapropriar do mecanismo da crítica do presente. Para eles o palco se reverte em um lócus de discussão pública, feita não a partir do elogio daquilo que é, mas da espera ansiosa do que está por vir. Caracteristicamente na Alemanha, tal tradição se vale da violação de tabus, num gesto õde liberação, de recaptura do caos criativo e retorno à tradição pré-classicistaõ (ARNOLD, 1980, p. 53).³⁷

Referências

- ARNOLD, Herbert A. *The Other Tradition: A Brief Anatomy of Modern German Drama*. *Theatre Journal*, v. 32, n. 1, p. 43-53, mar. 1980.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPBELL, T. M. *The Life and Works of Friedrich Hebbel*. Boston: The Gorham Press, 1919.
- GROBE, Wilhelm. *Kommentar*. In: SCHILLER, Friedrich. *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999, p. 135-175.
- GUTHKE, Karl S. *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2006.

³⁶õ[*die Kunst,*] *die sich nicht auf Superfötation und Arabeskenwesen beschränkt, zeitgemäß seinõ.*

³⁷õ[*...*] *[an act] of liberation, a recapturing of creative chaos, a return to the preclassicist tradition.õ*

HEBBEL, Friedrich. Aufzeichnungen aus meinem Leben (1846-1854). In: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Richard Maria Werner in drei Abteilungen. Abt. 1, Bd. 8: Novellen und Erzählungen ô Mutter und Kind ô Pläne und Stoffe*. Berlin: Behr Verlag, 1904, p. 80-116.

_____. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Richard Maria Werner in drei Abteilungen. Abt. 3: Briefe, Bd. 1*. Berlin: Behr Verlag, 1905.

_____. *Werke. Band 1: Dramen I*. München: Carl Hanser Verlag, 1963.

_____. *Werke. Band 3: Gedichte, Erzählungen, Schriften*. München: Carl Hanser Verlag, 1965.

JANSEN, Josef. Friedrich Hebbel (I). In: *Einführung in die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts*. Band 1: Restaurationszeit 1815-1848. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1982, p. 181-198.

KOPELEW, Lew. *Ein Dichter kam vom Rhein. Heinrich Heines Leben und Leiden*. Berlin: Severin und Siedler, 1981.

LUSERKE, Matthias. *Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam, 2010.

MATTHIESEN, Hayo. *Hebbel*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1970.

PÖRNBACHER, Karl. *Friedrich Hebbel. Maria Magdalena. Erläuterungen und Kommentare*. Stuttgart: Reclam, 1974.

SCHILLER, Friedrich. *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.

SILVA, Felipe Vale da. *A Ficção Histórica de Goethe: do Sturm und Drang à Revolução Francesa*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

STEINHAUER, Harry. The Guilt of Emilia Galotti. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 48, n. 2, p. 173-185, abr. 1949.

VERBOT DER SCHRIFTEN DES »JUNGEN DEUTSCHLAND« vom 10. Dezember 1835 (31. Sitzung der Bundesversammlung, 1835). Disponível em <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/dokumente/beschluss.shtml>. Acesso em 14/01/2017.

WRIGHT, J. D. Hebbel's Klara: The Victim of a Division in Allegiance and Purpose. *Monatshefte*, v. 38, n. 5, p. 304-316, mai. 1946.

The alternative tradition of German drama. Friedrich Hebbel and his forerunners

Abstract: There is a hiatus in the history of German drama from the end of Romanticism through the second half of the 19th century. In such a period, the genres of the novella and the novel received important contributions in this country which led to the formation of the Realist canon. Some of great dramas of that period, however, from which we highlight Friedrich Hebbel's *Mary Magdalene* (1844), seem to have been forgotten since they do not fit properly to the aesthetics contemporary to them. This paper approaches such a work as a constitutive part of a countercurrent which traces back to dramaturgical conventions inaugurated by the *Sturm und Drang*, and which, by means of specific innovations, reenacts

in the Age of Restauration a somewhat forgotten tradition of social criticism. Schiller's play *Intrigue and Love* (1784) came into account as an object of comparison, wherein parallels and differences related to the personal crises lived by its main character, Louise Miller, were confronted with those of *Mary Magdelene's* protagonist Klara. The paper concluded that Hebbel broadened what in Schiller is merely a sentimental tragedy and personal conflict among middle-class people and noblemen, so as to propose a diagnosis of the life conditions of the small bourgeoisie of the Restauration Era.

Keyword: Friedrich Hebbel. *Sturm und Drang*. Poetic realism. Bourgeois tragedy. Social drama.

Recebido em: 25 de agosto de 2015.

Aprovado em: 03 de novembro de 2015.